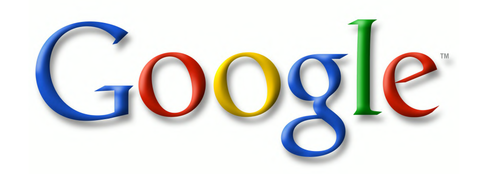
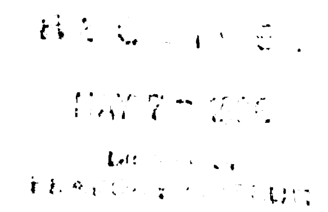


ALTE BRONZETROMMELN AUS SUDOSTASIEN

FOY



ÜBER

ALTE BRONZETROMMELN

AUS SÜDOSTASIEN.

VON

W. FOY
KÖLN A. RH.

(SONDERABDRUCK AUS BAND XXXIII [DER DRITTEN FOLGE III. BAND]
DER »MITTEILUNGEN DER ANTHROPOLOGISCHEN GESELLSCHAFT IN WIEN«.)

WIEN 1903.
IM SELBSTVERLAGE DER ANTHROPOLOGISCHEN GESELLSCHAFT.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.



Über alte Bronzetrommeln aus Südostasien.

Von **W. Foy**, Köln a. Rh.

In Südostasien und dem Indischen Archipel begegnen wir gewissen großen, unten offenen, ganz aus einer Art Bronze hergestellten und in Zonen ornamentierten Trommeln, die deshalb eine besondere Beachtung verdienen, weil sie berufen sind, bei der alten Völkergeschichte jener Gegend eine gewichtige Rolle zu spielen. Zusammenhängend und ausführlich sind sie zuerst von mir in der mit A. B. Meyer herausgegebenen Dresdener Publikation »Bronzepauken aus Südostasien« 1897 behandelt worden[1]), und neuerdings hat ihnen auch Franz Heger ein zweibändiges Werk (einen Text- und einen Tafelband) gewidmet, betitelt »Alte Metalltrommeln aus Südostasien« (Leipzig 1902).[2]) In diesem letzteren Werke, das von einer unendlichen Ausdauer und Genauigkeit Zeugnis ablegt, ist eine Masse neuen und wichtigsten Materiales zusammengetragen, aufs minutiöseste beschrieben und zum Teil in ausgezeichneten Abbildungen weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden. Während uns nur 45 Trommeln in Originalen, Photographien oder Abbildungen und zwei (die Pauken von Kur) in einigermaßen deutlichen Beschreibungen zugänglich waren[3]) und ich nachträglich noch eine Trommel nach einer Beschreibung (Trommel von Desa Mĕrsi), eine nach einem Original im Dresdener Museum und den Abklatsch einer Platte verwerten konnte[4]), sind Heger außerdem 96 Stück näher bekannt geworden, denen sich im Nachtrag 12 weitere zugesellen, so daß demnach beim Abschlusse des Hegerschen Werkes im ganzen 158 Stück mehr oder weniger festgelegt waren.[5]) Hegers Hauptverdienst ist es dabei, die beiden typologisch ältesten Trommeln **72** (Moulié) aus

[1]) Diese Publikation wird häufig nur mit dem Autornamen Meyer zitiert, z. B. in den Notulen van het Bataviaasch Genootschap XXXVII, pag. 126, und XXXVIII, pag. CXIII, oder bei Rouffaer, BTLV. (6) VII, 284. Auch Heger erwähnt in seinem oben gleich anzuführenden Werke meinen Namen dabei nur auf S. 3, 8 und im Literaturverzeichnis S. 241, spricht im übrigen aber immer nur von Meyer. Zur Klarstellung der ganzen Sachlage bemerke ich, daß der ganze Text bis in alle Einzelheiten von mir verfaßt ist; daß die Typeneinteilung, die Herkunftsbestimmung, die Ornamentbehandlung, kurz alle neuen Ideen von mir herrühren; daß die Zeichnungen und Aufnahmen zu den Tafeln nur unter meiner Leitung geschehen sind; daß Herr Meyer dagegen die Photographien der fremden Pauken, einige Briefe und eine größere Reihe von bibliographischen Notizen beigesteuert, die Unterlagen für die zoologischen Notizen und für die Bemerkung über Bronzeschilde von Corneto (siehe bei uns S. 21 *b*, Anm. 3) gegeben und einige geringfügige redaktionelle Änderungen an meinem fertigen Manuskripte vorgenommen hat.

[2]) Ich schließe mich jetzt Heger, a. a. O., S. 9, in der Bezeichnung unserer Objekte als »Trommeln« an, um so mehr, als die eigentliche Pauke ja auch eine ganz andere Form hat, und zwar diejenige eines halbkugeligen Kessels (daher englisch *kettle-drum*, holländisch *ketel-trom)*. Dagegen bleibe ich bei der Bezeichnung »Bronzetrommeln« statt der von Heger S. 143 vorgeschlagenen »Metalltrommeln«, weil es sich ja doch um eine Art Bronze handelt und die Bezeichnung als »Metall« der Phantasie zu großen Spielraum läßt.

[3]) Alle Trommeln, außer Nr. **16**, **20**, **21**, **28** und soweit die Originale nicht dem Königlichen Ethnographischen Museum in Dresden gehören, sind von uns nur auf Grund von Photographien behandelt worden. Ich bemerke dies im Hinblick auf Hegers Forderung S. 9 *b*, Anm.

[4]) Siehe Foy, Zu den Bronzepauken aus Südostasien. Abhandlungen und Berichte des Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden 1900/1, Bd. IX, Nr. 6, S. 148 ff.

[5]) Ich zähle unter den schon mir bekannten Trommeln diejenigen von Luang und Leti, die eine abgebildete von Bangkok und die bei O' Riley schlecht reproduzierte mit (Nr. **3**, **5**, **48**, **47**), trotz der von

Tonkin und 82 (Gillet) aus Yün-nan (oder Tonkin?), mit wichtigen szenischen Darstellungen, entdeckt zu haben. In neuester Zeit sind wiederum eine ganze Reihe Trommeln (28) durch die Berliner Firma Rex & Co. herübergekommen, hauptsächlich solche von der gewöhnlichen Form des Typus IV, aber auch einige recht interessante Stücke.[1]) Ein oder das andere Exemplar, das in letzter Zeit nach Europa oder Amerika gelangte, mag mir übrigens auch noch entgangen sein.[2]) Wir überschauen daher jetzt schon eine ganz beträchtliche Zahl dieser interessanten Objekte, auf Grund deren sich gewisse Resultate bereits mit Sicherheit gewinnen lassen: namentlich in bezug auf die Unterscheidung einzelner Typen, auf die Herkunft und Geschichte der Trommeln und auf die Ornamentik. Naturgemäß ist manche Aufstellung, die ich früher auf Grund eines viel kleineren Materiales gemacht habe, jetzt nicht mehr haltbar. Im allgemeinen habe ich aber meinen früheren Standpunkt nicht wesentlich zu ändern.

Hegers Resultate, die in seinem oben genannten Werke niedergelegt sind, decken sich im einzelnen zum Teile mit den meinigen (ohne daß dies gerade immer ausdrücklich

---

Heger dagegen erhobenen Einsprüche (S. 11 *b* seines neuen Werkes). Für die Verbreitung der einzelnen Typen sind namentlich die ersten beiden doch sehr wichtig, wie wir sehen werden, trotzdem sie nur in mäßiger Wiedergabe vorliegen. Dagegen habe ich in der Hegerschen Liste Nr. 87 (Trommel von Bali) vorläufig gestrichen, da mir deren Zugehörigkeit zu unseren Trommeln zweifelhaft geworden ist, obwohl ich sie früher auch dazugestellt hatte. Sollten wir es nicht mit einer jener sanduhrförmigen Trommeln zu tun haben, die neuerdings von Alor bekannt geworden sind, aber auch auf den umliegenden Inseln als Tauschmittel gegolten haben und noch gelten? Vgl. über die Alor-Trommeln: Schmeltz, Rijks Ethnogr. Museum te Leiden, Verslag 1. Okt. 1900—30. Sept. 1901, pag. 20 f. mit Tafel III und IV; Derselbe, IAE. XIV (1901), 193 f.; Notulen van het Bataviaasch Genootschap XXXVIII (1900), pag. CXII; Schmeltz, IAE. XV (1902), 32 ff., 53, 208. Der Grund, weshalb ich gerade an diese Trommeln als Vergleich denke, ist der, daß von der Bali-Trommel berichtet wird, sie trüge am Mantel erhabene Menschenköpfe (vgl. Rouffaer, BTLV. (6) VII, 285 ff.); letzteres ist aber an den Alor-Trommeln der Fall. Die Maße der Bali-Trommel würden allerdings auf ein sehr großes Exemplar weisen, aber wir erfahren ja, daß es solche »Alor«-Trommeln von der verschiedensten Größe gibt. Im übrigen widersprechen sich leider die Maßangaben für die Bali-Trommel, so daß sich nicht mit Bestimmtheit sagen läßt, ob die Höhe größer ist als der Plattendurchmesser: letzteres ist gerade ein Charakteristikum für die »Alor«-Trommeln, während die Bronzetrommeln unseres ersten Typus immer größere Plattendurchmesser als Mantelhöhen haben. Nach Rumphius hat die Platte der Bali-Trommel 115 *cm* Diameter und die Höhe ist größer; nach Liefrinck hat die Platte »$1^{1}/_{2}$ el« Diameter (wo »el« wohl als »meter« gebraucht ist, wie es nach freundlicher Mitteilung des Herrn Direktor Dr. Schmeltz vielfach geschieht und wie es hier wohl gerade wegen des folgenden »diameter« geschehen ist), und für die Höhe gibt er ungefähr 1 *m* an. Den Vergleich der Bali-Trommel mit den »Alor«-Trommeln möchte ich daher nur als eine Vermutung aufgefaßt wissen, die zur genaueren Nachprüfung anregen soll. — Ich bemerke noch, daß sich die Trommeln Nr. 150 und 162 jetzt im städtischen Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde zu Köln befinden (Inv.-Nr. 5283 und 10036). Das genannte, unter meiner Leitung stehende Museum besitzt jetzt sechs derartige Trommeln: außer den beiden schon angeführten und Nr. 123 (Inv.-Nr. 2279), Nr. 124 (Inv.-Nr. 2280) hat es letzthin zwei neue Trommeln von der Berliner Firma Rex & Co. erworben (Inv.-Nr. 10042 und 10043), sämtliche als Geschenke der Familie Rautenstrauch.

[1]) Darunter findet sich z. B. eine Trommel unseres neuen Typus II (Rex & Co. Nr. 88 = Rautenstrauch-Joest-Museum Nr. 10042) mit plastischen Vogelfiguren außer den vier Fröschen, und zwar an den gegenüberliegenden Stellen zwischen den Fröschen zweimal mit einem Paar Vögel, zweimal mit einem einzelnen Vogel; eine Riesentrommel unseres neuen Typus III (Rex & Co. Nr. 58); eine Trommel vom Typus IV (Rex & Co. Nr. 87) mit einer chinesischen Inschrift und mit vier plastischen, weit eingerückten Figuren und zwar mit zwei Fröschen und zwei Pferden auf der Platte, die aber sekundär aufgelötet sind; eine Trommel (Rex & Co. Nr. 59 = Rautenstrauch-Joest-Museum Nr. 10043) in Ornamentik wie Nr. 28 vom Typus IV, mit vier großen, sekundär aufgelöteten plumpen Fröschen aus Bronze und Messing auf der Platte (vgl Nr. 18) und mit einem Wulst statt der Mittelkante am Mantel (vgl. Nr. 119); eine Trommel (Rex & Co. Nr. 81) ähnlich wie Nr 17 (mein früherer Typus III); eine Trommel des Typus IV (Rex & Co. Nr. 61) mit einer nur ganz schwach bemerkbaren Mittelkante am Mantel.

[2]) Hierher gehören wohl die vier Trommeln des IV. Typus, die sich z. B. in Berlin in der von einer G. m. b. H. veranstalteten Alt-China-Kunst-Ausstellung (Leipzigerstraße 12) befinden. [Korr.-Note.]

erwähnt wäre), zum großen Teile wollen sie mir aber nicht zutreffend erscheinen, wie ich im folgenden des näheren darlegen werde.

Vor allem ist es die Typeneinteilung Hegers (S. 12 ff.), die mir dem vorhandenen Materiale in vielfacher Hinsicht nicht gerecht zu werden scheint und für die Geschichte der Trommeln direkt irreleitend geworden ist. Ganz richtig ist es, wenn er einmal hervorhebt (S. 124 *a*, Anm.), »wie wenig Wert ein einziges Merkmal für die Bildung von Typen hat und daß immer mehrere derselben übereinstimmen müssen, um die Aufstellung eines besonderen Typus zu rechtfertigen«. Mit Recht auch brauchen wir uns jetzt, bei dem schon ganz beträchtlichen Material, nicht mehr allein von dem Charakter der Mantelform leiten lassen, sondern müssen auch der Ornamentik maßgebenden Einfluß einräumen (Heger, S. 134 *a*). Aber Heger läßt die Aufstellung eines neuen Typus erst gelten, wenn sie durch eine fast ganz neue Ornamentik motiviert wird, wie es bei seinen Typen II, III und IV gegenüber I der Fall ist; alle dazwischenliegenden Stufen in der Entwicklung ignoriert er — abgesehen von den mehr hybriden Bildungen — vollkommen. Das dünkt mich nicht der richtige Standpunkt zu sein. Heger meint zwar S. 13 *a*, Anm. 2: »Nach dem heute vorhandenen Material wird jedoch ein jeder, der dasselbe vorurteilslos vergleicht, die Berechtigung meiner Aufstellung anerkennen müssen«; und wenn er sich S. 134 *a* auch nicht so bestimmt äußert, so erklärt er doch eine Polemik über die Typeneinteilung für ziemlich zwecklos und überflüssig. Das ist sie aber nicht, wie wir bei einer vorurteilslosen, rein sachlichen Betrachtung des Materials sehen werden.

Die Geschichte der älteren Pauken gewinnt ein ganz anderes Aussehen, wenn wir Hegers ersten Typus richtig zu beurteilen verstehen. Zunächst sind daraus mit Sicherheit die Trommeln Nr. **1, 2, 4, 8, 9, 72, 82, 86**[1]) als eine ganz besondere Gruppe **(Typus I)** herauszuheben, denen sich Nr. **3, 5, 6** und **7** anschließen werden.[2]) Gegenüber allen übrigen Trommeln von Hegers erstem Typus ist die genannte Gruppe durch die weniger stilisierten oder degenerierten fliegenden Vögel (vgl. Heger, Taf. XXXVII), ferner durch besondere fortlaufende, aus der Vogelreihe entwickelte und nur hier sich findende Muster (Heger, Taf. XXXVI, Fig. 1—6, 49—51; Taf. XXXVIII, Fig. 25—28), durch besondere Strichformen des Zwischenzackenmusters (vgl. Heger, Taf. XXXI). durch das Spitzzackenmuster (vgl Heger, S. 221 f.) u. dgl. charakterisiert. Es fehlt ihr dagegen das Zackenmuster am unteren Mantelabschnitt vollkommen, ferner das Doppelvogelschwanzmuster (Heger, Taf. XXXVI, Fig. 7—16, 18), das von Heger so genannte Fischgrätenmuster, das Wellen- und Zickzackmuster — alles Ornamente, die sich unter den übrigen Vertretern des ersten Typus finden. Letztere weisen außerdem das breite Plattenornamentband der Saleierpauke (1) in viel vereinfachter Form auf (vgl. Heger, Taf. XXXII), und zwar erscheint es hier regelmäßig (deshalb und seines Ursprunges wegen von Heger als Hauptband bezeichnet), während dasselbe bei der oben herausgehobenen Gruppe nur noch auf der Rotti-Pauke in weit komplizierterer Weise angetroffen wird, sonst aber verschiedentlich mit Sicherheit fehlt. Ferner erscheint das Hauptornament des mittleren Mantelabschnittes und das Schiffornament nur auf einem Teile jener anderen Trommeln in besonders weitgehender Stilisierung. Und nur sie haben außer plastischen Fröschen

[1]) Ich bezeichne die einzelnen Trommeln mit den fortlaufenden Nummern, die ihnen von mir und daran anschließend von Heger gegeben worden sind. Es sind also hier und im folgenden nicht die in der Beschreibung Hegers voranstehenden Nummern des einzelnen Typus gemeint.

[2]) Nr. 3 und 5 gehören schon wegen des am unteren Mantelabschnitt fehlenden Zackenmusters zu den übrigen; bei 5 ist auch das Rautenmuster zu beachten, das sich ähnlich am Mantel der Saleierpauke (1) findet. Was 6 und 7 betrifft, so könnte es sich bei dem von van Hoëvell angeblich beobachteten Figurenband um szenische Darstellungen wie bei Trommel 72 und 82 handeln.

(die hier Regel sind, dort nur in der Hälfte aller Fälle erscheinen) auch noch andere Figuren, namentlich Pferde und Reiter, auf der Platte aufzuweisen, ferner neben den gewöhnlichen bandförmigen Henkeln auch noch zwei ringförmige und im Innern der Trommeln kleine Ösen. Dazu kommt schließlich noch, daß allein von der durch uns zunächst hervorgehobenen Gruppe des Typus I Exemplare im Indischen Archipel gefunden werden, aber nachweisbar kein einziges Exemplar der gegenüberstehenden Gruppe. Das sind so zahlreiche gewaltige Unterschiede, daß an der Notwendigkeit einer scharfen Scheidung der beiden Gruppen gezweifelt werden kann. Es ist wohl nur ein Zufall, daß Heger nicht selbst zu dieser Scheidung gekommen ist, da er sie verschiedentlich geahnt oder empfunden hat (vgl. z. B. S. 43 *b*, 139 *b*, 164 *a* oben, 164 *b*, 207 *b* f.) und da sie schon in meinen oben genannten Arbeiten immer betont worden ist. Wir haben also Hegers ersten Typus in zwei zu zerlegen, die sich nicht sowohl durch die Form, als durch die Ornamentik u. dgl. sowie durch ihre Verbreitung unterscheiden.

Der so neu gewonnene **II. Typus**, der sich keineswegs mit Hegers und meinem früheren zweiten Typus deckt, gliedert sich wieder in mehrere Unterabteilungen, die von Heger hätten mehr hervorgehoben werden sollen. Die eine (**a**), zu der die Nummern **11, 12, 13, 40, 64, 73, 76, 102, 103, 122, 128** und Rex & Co. Nr. 88 gehören und die auch von Heger, S. 185 *b*, erkannt worden ist, hat auf der Platte außer vier plastischen Fröschen auch noch weitere Figuren, meist zwei Pferde oder Reiter mit Fohlen, aufzuweisen, ferner außer den gewöhnlichen bandförmigen Henkelpaaren noch zwei ringförmige Henkel, und in bezug auf Reliefornamente ist sie durch die besonderen Hauptmuster des mittleren Mantelabschnittes sowie durch die stilisierten Schiffsmuster charakterisiert. Eine zweite Unterabteilung (**b**), die von den Nummern **53, 55, 62, 89, 99, 108, 120** (?) gebildet wird[1]), hat dagegen nur vier Frösche als plastische Figuren auf der Platte, keine ringförmigen Henkel, keine Schiffsmuster, am mittleren Mantelabschnitt in der Hauptzone nur einzelne Vertikalbänder, in der Plattenzone mit den fliegenden Vögeln als Besonderheit gewisse Muster von im allgemeinen rhombischer Form (siehe Heger, Taf. XXXVIII, Fig. 6—12) eingestreut. Diese beiden Unterabteilungen verhalten sich im Mantel etwa zueinander wie die reich ornamentierten des Typus I (Nr. **1, 2, 3, 5, 72, 82**) zu den am mittleren Mantelabschnitt nur mit einzelnen Vertikalbändern verzierten (Nr. **4, 86**). Eine Trommel eigener Art ist Nr. **131**: insofern sie zwar, wie Abteilung **a**, am mittleren Mantelabschnitt noch das ganze Hauptmuster aufzuweisen hat und auch das Schiffsmuster in besonderer Stilisierung kennt, dagegen, wie Abteilung **b**, nur vier Frösche, keine ringförmigen Henkel und zwischen den stilisierten fliegenden Vögeln auf der Platte das besondere Rautenmuster hat, bildet sie einen Übergang zwischen diesen beiden Unterabteilungen; in der Verzierung des mittleren Mantelabschnittes[2]), im Fehlen jeder Verzierung am unteren Mantelabschnitt und im Zwischenzackenmuster stimmt sie zu Typus **I**, besonders zur Trommel von Rotti (Nr. **2**); in dem Auftreten des Wellenflechtbandes, in den Verzierungen am Plattenrande und in den verschiedenartigen Spiralbildungen zeigt sich endlich ein Übergang zu dem chinesischen Typus **IV**. — An die Unterabteilung **b** schließen sich verschiedene Gruppen oder einzelne Trommeln an, die Heger zum Teil als Übergangsformen behandelt hat und die auch in Wirklichkeit viele

[1]) Wahrscheinlich ist bierzu auch Nr. **123** zu stellen, der nur wegen der Schmalheit des mittleren Mantelabschnittes die Vertikalbänder zu fehlen scheinen. Die Oberfläche ist jedoch zu sehr verwittert, um ein sicheres Urteil fällen zu können.

[2]) Was Heger S. 186 *a* über das Hauptmuster des mittleren Mantelabschnittes ausführt, verstehe ich nicht recht. Es bedarf gar keiner Drehung um 90°; die Ornamentform hat doch eine unzweifelhafte Parallele an der Rotti-Trommel (Nr. **2**; beachte namentlich auch das Hauptmuster der Platte von Rotti).

jüngere Züge bei zahlreichen Übereinstimmungen verraten. In Form und Ornamentik stimmt Nr. **100** noch ziemlich mit den Vertretern der genannten Unterabteilung überein, hat jedoch keine Frösche mehr auf der Platte; Nr. **116** scheint ähnlich zu sein, die Plattenzone mit den fliegenden Vögeln fehlt nur wegen der Kleinheit der Trommel. Die gewöhnliche Form von Typus **II** und die Vertikalverzierung am mittleren Mantelabschnitt mit Froschfüßen als ornamentale Vertretung der sonstigen vier Frösche und mit der für Typus **IV** charakteristischen Ornamentik im übrigen verbindet Nr. **97**. Bei **79** und **125** erscheinen zwar noch vier Frösche, aber nicht mehr die Vertikalbänder am Mantel, ferner sind die fliegenden Vögel anders stilisiert, Ösen innen fehlen, das Hauptmuster der Platte ist derart wie häufig bei Typus **IV** und auch sonst finden sich Anklänge an diesen Typus; bei Nr. **90**, die sonst hierher gehört, fehlen auch noch die fliegenden Vögel. Eine weitere Gruppe wird durch Nr. **63, 91, 105, 106** gebildet: die Frösche und die Zone mit den fliegenden Vögeln fehlen; die Vertikalbänder am Mantel sind jedoch noch vorhanden; das Zwischenzackenmuster und das Hauptmuster der Platte sind eigenartig; einige Anklänge an Typus **IV** machen sich bemerkbar. Wegen der fast ganz fehlenden Ornamentik eigenartig, aber der Form und vier Frösche wegen hierherzustellen ist Nr. **83**.[1]) Wie weit diese besonderen Ornamentformen bei Kenntnis größeren Materiales zu eigenen Unterabteilungen des Typus **II** oder zu eigenen Typen auszugestalten sind, muß der Zukunft vorbehalten bleiben. Zu einer ganz besonderen Gruppe sind noch die Nummern **14—16** zusammenzufassen, aus der ich meinen II. Typus gebildet hatte, weil sie zum ersten Male eine andere Mantelform als die bisherige aufweisen, die zum **IV.** Typus hinüberleitet. In der Ornamentik stimmen sie aber zumeist noch mit unserem neuen Typus **II b** überein, namentlich Nr. **16**, und zwar derartig, daß ihre Angliederung an denselben seitens Hegers völlig motiviert erscheint. Sie haben als Besonderheiten Froschfüße an Stelle der plastischen Frösche, besondere Formen von Vögeln (und zwar laufende Pfauen) und besondere, schon in einem festen Rahmen (wie bei Typus **IV**) eingeschlossene Hauptmuster der Platte[2]), aber nicht an allen Exemplaren. Da sich auch bei Nr. **97**, einer Trommel von der gewöhnlichen äußeren Form des Typus **II**, mit anderer Ornamentik, Froschfüße finden, so dürfen wir mit Sicherheit auch Trommeln der Unterabteilung **II b** mit Froschfüßen statt der Frösche voraussetzen, die dann die direkten Vorläufer der zuletzt behandelten Gruppe bildeten und mit ihr zu einer besonderen Unterabteilung des Typus **II** zusammenzufassen wären. An diese Unterabteilung schließt sich Nr. **152** formell an, während die Ornamentik, bis auf das leere Band zur Vertretung des Hauptmusters am mittleren Mantelabschnitt, völlig zu Typus **IV** stimmt.

Hegers zweiter Typus ist nun als **III. Typus** zu zählen und es ist ihm Hegers Übergangsform I[II] einzuverleiben, da sie mit einer bestimmten Gruppe von Hegers II. Typus nähere Verwandtschaft allen anderen Vertretern dieses Typus gegenüber zeigt. Diese Unterabteilung (**b**) wird von den Trommeln Nr. **54**[3]), **68, 81, 95, 121, 132, 134, 165** und der Riesentrommel von Nanningfu (vgl. Heger, S. 132 *b*, jetzt im Besitze der Firma Rex & Co., Berlin, mit der Nr. 58) gebildet. Sie ist durch das fast regelmäßige Fehlen des Absatzes zwischen dem oberen und mittleren Mantelabschnitt (mit

[1]) Besonderer Art scheint auch Nr. **153** in bezug auf die Ornamentik zu sein (vgl. Heger, S. 65, 243).

[2]) Siehe Heger, Taf. XXXII, Fig. 13 und 14. Die »gebogenen Bänder« in der rechten unteren Ecke sind übrigens nicht unverständlich (Heger, S. 164 *a*), sondern von mir, »Bronzepauken« S. 22 zu Taf. XII, Fig. 32/33, erklärt.

[3]) Nr. **54** scheint die von Herrn Gillet in einem Schreiben an Heger erwähnte Trommel zu sein (vgl Heger, S. 132 *a*).

Ausnahme der Riesentrommel von Nanningfu), ferner durch sechs Frösche von der Art des Typus **II**, jedoch zum Teil mit einem zweiten Frosch darüber, durch breite bandförmige Haupthenkel wie Typus **II** und durch viele schmale Zonen nicht nur am Mantel, sondern auch auf der Platte, charakterisiert. Die eine Gruppe (Heger I[II]), Nr. **68, 132, 134, 165** umfassend, hat außerdem allein noch das Hauptmuster der Platte (das nur bei Nr. **68** fehlt) und die fliegenden Vögel, wenn auch letztere in ganz eigener Form, aufzuweisen, dabei jedoch nicht nur auf der Platte, sondern auch am Mantel, wie es ja gerade für den Typus **III** charakteristisch ist, daß dieselben Ornamente sich auf der Platte und am Mantel des öfteren wiederholen. Ferner ist diese Gruppe durch das Zackenmuster unten am Mantel und durch das Fehlen jedes Schiffsmusters charakterisiert. Der zweiten Gruppe (Nr. **54, 81, 95, 121, 130** und Riesentrommel von Nanningfu) gegenüber hat sie noch die Besonderheit, daß die einzelnen Zonen nur durch zwei Leisten von einander getrennt sind, während dies sonst beim **III.** Typus fast immer durch drei Leisten geschieht; auch sind die Ornamente und Zonenbreiten noch variabler, während sie bei der zweiten Gruppe zum Teil schon recht einförmig geworden sind. Die andere Unterabteilung (**a**) des **III.** Typus, zu der die Nummern **52, 69, 74, 93, 104, 129, 133** gehören, zeigt dem gegenüber meist drei deutlich abgesetzte Mantelabschnitte (mit Ausnahme von Nr. **129**), vier oder sechs unornamentierte, eckige Frösche (ohne darübergesetzte), vier, zum Teil auch sechs ringförmige Henkel (mit Ausnahme von Nr. **74**, wo sie bandförmig sind), wenige breite Zonen auf der Platte, ganz einförmige geometrische Ornamentik und im Zentrum immer einen achtstrahligen Stern. Die beiden Unterabteilungen, von denen die eine noch das Hauptmuster der Platte kennt, die andere nicht, verhalten sich darin ebenso zueinander wie die beiden im Karentypus und im chinesischen Typus **IV** bemerkbaren Gruppen dieser Art; deshalb ist auch keinesfalls eine Übergangsform (Hegers I[II] = unser **III b 1**) abzutrennen. — Der ganze Typus **III** ist sichtbarlich von Typus **II a** abgeleitet, wegen der sechs plastischen Figuren auf der Platte, wegen der verschiedentlich am Mantel und Innern angebrachten plastischen Pferde, Vögel und Reiterfiguren und wegen des (wenn auch stark stilisierten) Schiffsmusters — Verzierungen, die sich innerhalb des zweiten Typus nur bei der Unterabteilung **a** finden. Besonders deutlich wird diese Ableitung noch bei **III a** mit seinen ringförmigen Henkeln[1]), denen wir nur bei **II a**, nicht bei **II b** begegnen. Wir sehen daraus, wie wichtig für die ganze Entwicklungsgeschichte der Trommeln die schärfere Einteilung des Materiales ist, sowohl beim **I.** als auch beim **II.** Typus Hegers. Beim letzteren wird es auch noch für die Beurteilung des Karentypus von Bedeutung.

In nächster Beziehung zu dem eben behandelten **III.** Typus steht nämlich Hegers dritter, mein früherer sechster Typus (der sogenannte Karentypus), den wir jetzt als **V. Typus** bezeichnen wollen, unter Beibehaltung von **IV** für den ausgesprochen chinesischen Typus. Diese Verwandtschaft habe ich von allem Anfange an erkannt, obwohl mir zunächst nur ein Exemplar, dann noch die Deckfläche eines anderen vom Typus **III** zur Verfügung stand, und sie hat sich mir bei dem jetzt vorliegenden, weit größeren und mannigfaltigeren Materiale nur bewahrheitet. Der Karentypus hat mit Typus **III** nicht nur die Sechszahl der Frösche und das Übereinandersetzen mehrerer Frösche, die große Zahl schmaler Zonen auf der Platte und die Zonenabtrennung durch je drei Leisten, den häufig achtstrahligen Stern, die plastischen Figuren am Mantel[2]) und die wenig abwechslungsreiche Ornamentik gemein, auch sein Plattenhauptmuster ist, so-

[1]) Übrigens finden sich ringförmige Nebenhenkel auch bei **III b**, und zwar an der Riesentrommel von Nanningfu unten am Mantel.

[2]) Bei **III** an Nr. 69, 121, 132.

weit es überhaupt auftritt, nur aus dem gleichen Muster des Typus **III** direkt ableitbar (vgl. Heger, Taf. XXXII, Fig. 23—25 mit Fig. 17, 18 und 54—57), und die Vögelzonen beider Typen gleichen sich in den besonderen Stellungen der Vögel; ferner findet sich ein sehr charakteristisch gestaltetes Muster von Typus **III** (Heger, Taf. XXXV, Fig. 57 und 58) nur bei den Karentrommeln wieder (ebenda, Fig. 38—46, 49, 50, 56), was auch schon Heger, S. 183 *b*, gesehen hat[1]; und die Mantelform des Karentypus läßt sich nur aus derjenigen des Typus **III** ableiten. Bei diesen zahlreichen Übereinstimmungen darf, man sich m. E. nicht gegen eine nähere Verwandtschaft der beiden Typen aussprechen wie es Heger tut, S. 148 *a*, 239 *b*. Andrerseits ist darauf hinzuweisen, daß der Karentypus nicht unmittelbar aus den bis jetzt nachgewiesenen Formen des Typus **III** abgeleitet werden soll, was ich auch nie gesagt habe; denn es ist zu beachten, daß der erstere das Strichmuster und das Wellenflechtband (Heger, Taf. XXXVIII, Fig. 42) — samt dem daraus wahrscheinlich entwickelten, von Heger so genannten »Reisährenmuster« (Heger, Taf. XLI, Fig. 65—74) — mit Nr. **131** vom Typus **II** gemein hat. Es scheinen also noch andere Vorlagen für den Karentypus vorauszusetzen zu sein, die wir noch nicht kennen, oder auch es sind in seinem Typus mehrere Vorlagen verarbeitet worden. An der Verwandtschaft mit Typus **III** ändert das aber nichts, und es ist zu beachten, daß der Karentypus besonders mit **III b** verwandt ist. Denn nur hier finden sich die übereinandergestellten Frösche, die Vögel und die Hauptmuster der Platte, nur hier findet sich die große Anzahl der Plattenzonen und das charakteristische Ornament Taf. XXXV, Fig. 57 und 58 (bei Heger).[2] Soll das alles nur Zufall sein? Soll das alles nur »einen möglichen, allerdings noch sehr weiten und unbestimmten geistigen Zusammenhang vermuten lassen« (Heger, S. 148 *a*)? Und soll eine nähere Verwandtschaft »schon rein äußerlich ausgeschlossen« sein (Heger, S. 239 *b*)? Ich möchte doch glauben, daß ich die Stellung des Typus **III** nicht so mißverstanden habe, wie Heger meint.

Wir haben nun noch kurz des **IV. Typus**, des »chinesischen« Typus, zu gedenken, dem jetzt Heger mit Recht meinen früheren dritten und fünften Typus einverleibt hat; denn das heute viel reicher vorliegende Material läßt die Mantelform nebensächlicher erscheinen, während sie damals für mich von größerer Wichtigkeit war. Im **IV.** Typus muß alles das zusammengefaßt werden, was Mäanderornamente, chinesische Spiralornamente u. dgl. bei geringerer Größe aufweist. Gleichwohl ergibt sich, daß ich in der Hervorhebung der Trommel Nr. **17** nicht so unrecht hatte; denn es haben sich nzwischen noch drei Stücke gefunden, die damit eine Gruppe bilden: es sind Nr. **137**, **150** und ein Exemplar im augenblicklichen Besitze der Berliner Firma Rex & Co. (dort mit Nr. 81 bezeichnet). Charakteristisch für diese Gruppe ist das Wellenflechtband und das Vogelband mit rankenförmigen Gebilden dazwischen (die Vögel fehlen nur auf der Trommel von Rex & Co.), in Verbindung mit der hohen Mantelform und mit zum Teil tiefsitzender Mittelkante; die Trommeln **17** und Rex & Co. 81 stimmen außerdem noch in dem Hauptmuster der Platte und in dem von Heger so genannten Fischgrätenmuster überein, die beiden anderen Trommeln so ziemlich in den stilisierten Vögeln.[3] Unzweifel-

[1] Auf die Übereinstimmung in Rosetten, die ich in den Abhandlungen und Berichten des Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden 1900/1, Bd. IX, Nr. 6, S. 150, erwähnt habe, will ich hier verzichten, da ich den Abklatsch nicht nochmals einsehen konnte.

[2] Andrerseits läßt sich die Mantelform des Karentypus am besten aus solchen wie bei Nr. **52** (Heger, Taf. XV, Fig. 1 und Taf. XVI) ableiten, ein Stück, das zu **III a** gehört.

[3] Das Hauptmuster von **150** ist so gut wie gleich **136**, **138**. Es findet sich auch noch auf einer Trommel von Rex & Co. Nr. 60, die auch in der Höhe, in der tiefer sitzenden Mittelkante, in einer Weiterentwicklung des Wellenflechtbandes (ähnlich Heger, Taf. XLI, Fig. 65) usw. mit der oben behandelten Gruppe nahe verwandt ist, der jedoch die Zone mit den Vögeln und rhombischen Gebilden fehlt.

haft ist diese Gruppe des chinesischen Typus des Vogel- und Rhombenbandes wegen von Typus **II b** abgeleitet, und zwar (der Form wegen) wahrscheinlich von der besonderen Gruppe Nr. **14—16**, während wegen des Wellenflechtbandes die im übrigen eigenartige Trommel **131** zu vergleichen ist. Heger hätte folglich nach seinem sonstigen Verfahren auch aus der eben geschilderten Gruppe eine Übergangsform bilden müssen. Überhaupt scheint übrigens der ganze chinesische Typus **IV** auf **II b** zurückzugehen, wie gerade die oben besprochenen Übergangsformen, vor allem Nr. **97**, beweisen.[1]) Was meinen früheren fünften Typus (Trommel Nr. **29**) betrifft, den ich wegen der nur einfach konkav geschweiften Mantelform in Verbindung mit stark chinesischen Ornamenten aufgestellt hatte, so lassen sich jetzt in jeder Beziehung Übergangsformen nachweisen, die die genannte Trommel aufs engste an die übrigen Exemplare des Typus **IV** anschließen. In der Mantelform liegen solche Übergänge in Heger Nr. **30** und **119**, Rex & Co. Nr. 59 und 61 vor. Die kleinen Menschen und Kranichfiguren in der Hauptzone der Platte finden sich genau so bei zwei gewöhnlichen Trommeln des **IV.** Typus (Nr. **162** und **163**). Und ebenso treffen wir die zwischen den Figuren sich findenden eigenartigen Umbildungen des alten Hauptmusters der Platte (die so schon von mir früher gedeutet worden sind, nicht erst von Heger S. 245 *a*) ganz ähnlich auf gewöhnlichen Formen des **IV.** Typus (bei Nr. **65** und als ganzes Band bei Nr. **162**, Rex & Co. Nr. 61).

Erwähnt sei noch die Trommel Nr. **96**, in der Heger, S. 67, 226 vielleicht mit Recht eine Übergangsform zwischen dem **III.** und **IV.** Typus sieht, und damit können wir unsere typologischen Betrachtungen abschließen.

Wie gestaltet sich nun die Geschichte dieser Trommeln in kurzen Zügen? Die unzweifelhaft älteste Form unserer Trommeln wird durch Typus **I** gebildet, wie sich sowohl aus den nur hier sich findenden naturalistischen Szenen figürlicher Art bei Nr. **1**, **72**, **82**, als auch durch die geringere Stilisierung oder Verflachung zahlreicher Muster allen anderen Typen gegenüber ergibt (ich erinnere nur an die fliegenden Vögel und an das breite Hauptmuster der Platte). Zwei Spielformen, eine reich ornamentierte (zum Teil mit szenischen Darstellungen) und eine einfacher ornamentierte, lassen sich erkennen. Aus beiden Spielformen sind die beiden Unterabteilungen des Typus **II** hervorgegangen, **a** und **b**, an die sich eine Reihe in Ornamentik und Form späterer Gruppen anschließt, die schon nach Typus **IV** hinüberweisen. Letzterer hat sich allem Anscheine nach ganz aus **II b** entwickelt. Typus **III** dagegen ist aus **II a** hervorgegangen. Der Karentypus **V** ist Typus **III** nahe verwandt, scheint aber noch besondere Vorlagen gehabt zu haben.

Die Heimat aller Typen außer dem ersten ist ziemlich klar. Die Typen **II, III** und **IV** sind im südlichen China bei den dortigen Urbewohnern, den Miau-tze, Lolo u. dgl. entstanden. Für **II** kommt namentlich Kwangtung in Frage; von hier werden Trommeln schon um 41 n. Chr. in den chinesischen Überlieferungen erwähnt.[2]) Aber auch später,

[1]) Dagegen könnte nur Rex & Co. Nr. 87 sprechen, eine Trommel des Typus **IV**, die jedoch auf der Platte zwei plastische Frösche und zwei plastische Pferde hat, der also Trommeln des Typus **II a** mit Pferden zugrunde gelegen zu haben scheinen. Bei genauerem Zusehen ergibt sich jedoch, daß die plastischen Figuren hier sekundär aufgelötet sind, daß sie also mit dem Original nichts zu tun haben und als spätere Zutat der chinesischen Antiquitätenhändler gelten können, denen alle südchinesischen Typen (auch **II a**) bekannt waren. Ebenso sind die vier Frösche von Rex&Co. Nr. 59 sekundär aufgelötet, und dasselbe wird bei Trommel Nr. 18 der Fall sein. Wir können also mit einiger Sicherheit keine einzige Trommel des Typus **IV** mit originalen plastischen Figuren namhaft machen; er wird also von solchen Formen des Typus **II b** abgeleitet sein, die nur noch die Froschfüße oder selbst diese nicht mehr aufzuweisen hatten.

[2]) Vgl. Foy, Abhandlungen und Berichte des Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden 1900/1, Bd. IX, Nr. 6, S. 146. Zu denselben Resultaten kommt Heger, S. 237 *b*.

im IV. Jahrhundert, blühte hier noch die Fabrikation. Seit dem IX. Jahrhundert scheinen sie schon nicht mehr gegossen worden zu sein, und im XII. Jahrhundert spielen sie jedenfalls schon die Rolle von Antiquitäten.[1]) Der sogenannte Karentypus, der V. Typus, wird heute noch fabriziert, und zwar von den unter den roten Karen lebenden Schan in Ngwe-daung (vgl. darüber schon Meyer und Foy, Bronzepauken S. 16, besonders nach Fea, und neuerdings — ohne diese Ausführungen zu kennen — A. Fischer, Z. f. E. 35, 1903, S. 668f.).[2]) Soweit habe ich alles schon früher festgestellt. Es handelt sich nun aber noch um die Heimat des ältesten Typus I, der ältesten Trommeln, und um diese für die alte Geschichte Südostasiens (mit Einschluß des Indischen Archipels) so wichtige Frage dreht sich der Streit.

Heger hat sich schon früher (MAGW. XXI, 1891, S. [53]*a*; XXII, 1892, S. [7]*a*) dahin ausgesprochen, daß der Ursprung unseres ganzen Trommeltypus bei den Urbewohnern des heutigen südlichen China (d. h. bei den heute noch in kleinen Enklaven zum Teil unabhängig lebenden Miau-tze und Lolo sowie bei einigen denselben wahrscheinlich verwandten Bergstämmen von Tonkin, der Schanländer und von Birma) zu suchen sei. Auch heute hält er daran fest und glaubt eine Stütze in einem Aufsatze de Groots, betitelt »De antieke keteltrommen in den Oost-Indischen archipel en op het vasteland van Zuidoost-Asië« (Versl. en Meded. Ak. Wet. Afd. Letterk. (4) II, 1898, S. 330—392; deutsche Bearbeitung in Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen in Berlin IV, 1901, Abteilung I, S. 76—113), gefunden zu haben. Er überschätzt aber die Arbeit de Groots für die Herkunft der ältesten Pauken vollkommen (S. 3, 8*b*, 161*b* f., 234 f.), ohne meine gegenteiligen Bemerkungen in den Abhandlungen und Berichten des Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden 1900/1, Bd. IX, Nr. 6, S. 145 f., zu berücksichtigen, denen sich Schmeltz, IAE. XIV, 1901, S. 193, angeschlossen hat.[3]) Wieso de Groot mit Recht Meyers (d. h. Meyer und Foys) Nachsüdendrängen des wahrscheinlichen Ursprungsortes der ältesten Trommeln widerlegt hat, darüber spricht sich Heger nicht aus. Die genauere Heimat der ältesten Trommeln verlegt er in die Gebirgsgegenden des oberen Tonkin — gegen Kwang-hsi und Yün-nan zu (S. 235*b*). Eine einigermaßen plausible Stütze für diese Ansicht findet er höchstens in der Tatsache, daß die beiden ihrer ganzen Art und namentlich ihrer Ornamentik nach ältesten Trommeln in jener Gegend gefunden worden sind. Dagegen halte ich es für nicht richtig, sich auf die chinesischen Berichte über die südlichen Urbewohner Chinas zu berufen und darin Anhaltspunkte für die Erklärung der szenischen Darstellungen auf den ältesten Trommeln Nr. 72 und 82 zu suchen, weil dort gleichzeitig von Bronzetrommeln die Rede ist (Heger, S. 161*b* f., 236 f.). Heger liest ebenso, wie de Groot, viel zu viel aus diesen Berichten heraus. Warum sollen denn alle die hier erwähnten Gongs und Trommeln »unzweifelhaft« unsere eigenartigen Bronzetrommeln sein? Warum nicht wirkliche Gongs und solche Bronzetrommeln, wie ein Exemplar in einem illustrierten Manuskript des Berliner Museums für Völkerkunde in Gebrauch abgebildet erscheint

---

[1]) Vgl. Foy, a. a. O. Es können natürlich später noch einzelne unter chinesischem Einfluß nachgemacht worden sein.

[2]) Dieselbe Herkunftsbestimmung ergeben übrigens auch die Originalangaben und Etiketten zu dem einen Exemplar in Rom (vgl. Heger, S. 68). — Meyer, Globus 84, S. 376*a*, scheint die mit mir zusammen herausgegebene Publikation nicht zu kennen (!).

[3]) de Groots Arbeit hat die Ausführungen in Meyer und Foys Bronzepaukenwerk — abgesehen von der Interpretation eines chinesischen Berichtes — nicht im geringsten verbessert, höchstens nach einigen Richtungen hin ergänzt, dafür aber in anderen Punkten nur oberflächlich verwertet, was ich Heger, S. 239*a*, gegenüber bemerke.

(vgl. Heger, Tafel XLV)?[1]) Es handelt sich ja auch nur um viel jüngere Zeiten, wo unsere Trommeln schon gar nicht mehr gemacht wurden, jedenfalls nicht die älteren. Da kann man doch diese Verhältnisse nicht ohne weiteres auf die Zeiten der Entstehung der ältesten Trommeln übertragen, die geraume Zeit vor Beginn unserer Zeitrechnung anzusetzen ist. Aber auch das Nichtvorkommen unserer ältesten Trommeln im Südosten Hinterindiens darf nicht so ausgelegt werden, wie es Heger S. 237*b* tut. Er sagt, sie kämen dort einfach deshalb nicht vor, weil sie dort nie heimisch gewesen wären. Darf man einen solchen Schluß ziehen, wenn von dem ältesten Typus **I**, über dessen Lokalisation es sich allein handelt, bisher überhaupt nur zwei Trommeln auf dem Festlande gefunden worden sind und davon nur eine (Nr. **72**) mit Sicherheit aus Tonkin, die andere (Nr. **82**) aus dem südlichen Yün-nan stammt?[2]) Aber Heger hat eben den **I.** und **II.** Typus unterschiedslos zusammengeworfen; dadurch erscheint natürlich dieser Typus im südlichen China und den angrenzenden Gebieten sehr stark vertreten. Aus alledem ergibt sich jedenfalls so viel schon jetzt, daß die Frage über die Heimat der ältesten Trommeln noch nicht als erledigt zu betrachten ist, wie Heger S. 237*b* meint.

Betrachten wir nun die spezielleren Momente, die für die Entscheidung jener Frage herangezogen worden sind. Da sind es zunächst die Verzierungen der ältesten Pauken, die Anhaltspunkte bieten, und zwar vor allem die szenischen Darstellungen, wie sie sich bisher nur auf drei Trommeln finden (**1, 72, 82**). Ich hatte — ohne Nr. **72** und **82** zu kennen — aus der Darstellung von Elefanten und Pfauen und eines stilisierten Pfauenornaments in den sogenannten Hauptbändern an der Saleierpauke (**1**) zunächst geschlossen, daß als Heimat der Trommeln nur Hinterindien und Südchina in Betracht kommen könnte.[3]) Wenn sich nun auch durch die Ornamentik der wichtigen Trommeln **72** und **82** ergeben hat, daß es sich nicht um stilisierte Pfauen, sondern um die oberen Teile von menschlichen Figuren handelt, die scheinbar einen großen Pfauenschmuck im Haar beziehungsweise auf dem Kopf tragen (Heger, S. 21, 161*b*), so bleibt doch jene Umgrenzung der Herkunftsmöglichkeit zu Recht bestehen, und darin stimmen wir, Heger und ich, völlig überein. Aus der scheinbaren Verfrachtung von Pfauen in Schiffen (vgl. den oberen Mantelabschnitt der Saleierpauke) glaubte ich weiter entnehmen zu sollen, daß die Heimat der ältesten Trommeln ein Küstenland gewesen sei, da nur aus einem solchen die Ausfuhr von Pfauen oder Pfauenfedern zu Schiffe zu erwarten stände. Dieses Moment ist hinfällig geworden, denn wir haben es in den Schiffen eben nicht mit Pfauen oder Pfauenfedern, sondern mit sitzenden Menschenfiguren zu tun (Heger, S. 23*b*, 171 f.), die scheinbar im Haar beziehungsweise auf dem Kopf einen großen Pfauenschmuck tragen. Die Schiffe

[1]) Heger, S. 232*a*, ist zwar im Zweifel, ob diese Trommel nicht doch zu unserem Typus gehört. Aber warum soll der chinesische Zeichner in diesem Falle das Stück falsch nach der Erinnerung wiedergegeben haben, während Heger doch sonst den chinesischen Berichten und Abbildungen so viel Vertrauen schenkt?

[2]) Warum Nr. 82 nicht aus dem südlichen Yün-nan stammen soll, sondern auch aus Tonkin (Heger, S. 25), ist mir unklar. Wenn der Typus auch wirklich in Tonkin seine Heimat hatte, so müßten doch immerhin Exemplare desselben in das südliche China gelangt sein, um dort die jüngeren Trommeltypen haben ins Leben rufen zu können. Bei Trommel Nr. 83, die mit Nr. 82 zusammen erworben wurde und auch aus Yün-nan stammen soll, liegt absolut kein Grund vor, sie dem südlichen China abzusprechen.

[3]) Heger wiederholt S. 234*b* und 235*b* die bereits von Rouffaer aufgestellte Behauptung, daß erst de Groot das Vorkommen von Pfauen und Elefanten in Südchina nachgewiesen habe. Siehe dagegen schon Foy, Abhandlungen und Berichte des Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden 1900/1, Bd. IX, Nr. 6, S. 145. Auch nimmt Heger S. 8*b* ganz mit Unrecht an, daß ich in dem Dresdener Bronzepaukenwerk namentlich auf Grund der Darstellungen von Elefanten und Pfauen zu dem Schlusse gekommen sei, daß die Küstenländer des alten Kambuja-deśa als die Heimat der ältesten unserer Bronzetrommeln zu betrachten seien. Dafür waren ganz andere Gründe bestimmend.

brauchen auch keine Seefahrer zu sein, sondern können sehr wohl Flußfahrzeuge darstellen. Heger vergleicht S. 172*a*, 237*a* die Fahrzeuge im heutigen Bangkok und ein Flachrelief am großen Tempel von Angkor-Wat. Ist also auch aus den Schiffen kein Schluß auf eine Küstenlage des Fabrikationslandes der Trommeln zu ziehen, so ist doch der von Heger beigebrachte Vergleich von Interesse: er weist nach dem alten Kambuja-deśa als Heimat der ältesten Trommeln hin. In den szenischen Darstellungen von Nr. **72** und **82** will nun andrerseits Heger verschiedene Situationen gefunden haben, die zu den chinesischen Berichten über festliche Begebenheiten bei den Miau-tze stimmen: es kommen dabei namentlich der Haarschmuck aus Pfauenfedern (Heger, S. 236) und die Geräte in den Händen der schreitenden Figuren in Frage; letztere sollen die silbernen oder goldenen Haarspangen sein, mit denen die zur Einweihung einer neuen Trommel eingeladenen Söhne und Töchter der Wohlhabenden auf die Trommel schlagen, um sie dann dem Gastgeber zu überlassen (Heger, S. 161*b* f., 232). Das sind aber so unsichere Anhaltspunkte, daß ich von ihrer Verwertung (vorläufig wenigstens) absehen möchte. In den Händen einer Figur von Nr. **82** will Heger (S. 27*a*, 185*a*) eine jener langen, aus mehreren Rohrstäben bestehenden Flöten erkennen, die bei den Bergstämmen Südchinas gebräuchlich sind und die die Chinesen *scheng* nennen; solche Flöten kommen aber auch weiter südlich in Siam vor und sind folglich für die Herkunftsbestimmung nicht zu verwerten. Vorläufig ergeben sich also aus den szenischen Darstellungen der drei Trommeln **1**, **72**, **82** keine Anhaltspunkte für deren genauere Herkunftsbestimmung, außer etwa die Form der Schiffe; es ist aber zu hoffen, daß bei weiterer Forschung und bei weiterem Material mit derartigen szenischen Ornamentbändern manches in ihnen zutage tritt, was geeignet ist, jene Frage lösen zu helfen. [1])

Einen weiteren Anhaltspunkt zur Herkunftsbestimmung der ältesten Trommeln habe ich in ihrer Form gesehen. Ich ging dabei davon aus, daß unsere Bronzetrommeln Nachbildungen älterer Thon- oder Holztrommeln sein müßten. [2]) Dagegen erhebt Heger, S. 237, Einspruch; aber was sind sie denn? Sie können doch nicht gleich als Bronzetrommeln in die Erscheinung getreten sein? Das widerspräche doch allen sonstigen Erfahrungen der Kulturgeschichte. Auch die Metallgongs sind Nachahmungen älterer sibirischer Formen aus einem Holzreifen mit Fellbezug. Außerdem glaube ich ein zweites Beispiel einer solchen Nachahmung in den neuerdings erst bekannt gewordenen »Alor«-Trommeln (vgl. darüber oben S. 391 Anm.) sehen zu dürfen: Sie entsprechen in ihrer Form ziemlich

[1]) Das Ornamentband mit den Elefanten und Bäumen an der Saleierpauke (**1**) beweist ja schon, daß wir noch mancherlei andere szenische Darstellungen erwarten dürfen. Ich sehe keinen Grund, warum man mit Heger (S. 185, 211*a*, 233*b*) dieses Ornamentband für nicht zu dem Stile der übrigen Verzierungen passend, für eine spätere Zutat halten sollte. Warum müssen denn an den ältesten Trommeln nur die Ornamente von Nr. **72** und **82** erscheinen? Um dies behaupten zu können, müßten wir m. E. erst noch mehr Pauken des ältesten Typus kennen lernen. Übrigens werden wir demnächst im I. A. E. durch den von van Hoëvell und Schmeltz angezeigten Aufsatz näheres und gewisseres über die Saleiertrommel erfahren. Ein Band mit anderen szenischen Darstellungen könnten z. B. schon die Trommeln von Kur (Nr. **6** und **7**) enthalten; meine Bemerkung in dem Dresdener Bronzepaukenwerk, S. 2 f., daß der Berichterstatter über die Trommeln (van Hoëvell) doch wohl etwas viel Phantasie entwickelt habe, ist nach dem Bekanntwerden der beiden Trommeln **72** und **82** nicht ohne weiteres mehr aufrecht zu erhalten.

[2]) Ob die ornamentalen Punktreihen unserer Bronzetrommeln auf die Befestigungsknöpfe des Felles bei den Holz- und Thontrommeln zurückführen, will ich gern dahingestellt sein lassen. Ich sehe jedoch nicht ein, warum ihre ornamentale Verwendung dagegen sprechen sollte (so nach Heger, S. 212, der in ihnen eine Reduktion von Augenornamenten sehen möchte). Beim Typus IV wenigstens macht es durchaus den Eindruck, als ob sie am Mantel bewußtermaßen die Befestigungsknöpfe des Felles der Holztrommeln nachahmen sollten (besonders deutlich ist dies bei Rex & Co. Nr. 60), und es wäre ja sehr wohl denkbar, daß sie hier zuerst in diesem Sinne angewandt worden wären, unter Einfluß gewisser mit Fell bespannter Holztrommeln.



genau den bekannten hölzernen Sanduhrtrommeln Ostasiens (vgl. z. B. M. E. Brown and Wm. A. Brown, Musical Instruments, 1888, sub »China«, Nr. 13, sub »Japan«, Nr. 9, sub »Korea«, Nr. 8, oder Krause und Schoetensack, Z. f. E. XXV. Tafel XIII. Fig. 13 von Siam), nur daß die letzteren an beiden Enden mit Fell bezogen und nicht zum Aufhängen an Henkeln eingerichtet sind; es will mir daher nicht unwahrscheinlich dünken, daß jene »Alor«-Trommeln in Grissee auf Java (wo sie heutzutage fabriziert werden) oder sonstwo nach dem Muster dieser Sanduhrtrommeln vor Jahrhunderten geschaffen wurden, jedoch unter Beeinflussung unserer im Archipel hochgeschätzten Bronzetrommeln, deshalb aus Bronze, an einem Ende offen und mit Henkel versehen. An der Herstellung unserer Bronzetrommeln nach älteren Thon- oder Holztrommeln ist also jedenfalls nicht zu zweifeln. Nun glaubte ich ganz ähnliche, wenn auch meist kleinere und schmälere Trommeln aus Holz und Thon wohl für das untere Siam und Kambodscha, aber nicht für Annam, Tonkin und das übrige Hinterindien nachweisen zu können; daraus schloß ich, daß die Heimat unseres ältesten Bronzetypus im unteren Siam und Kambodscha, d. h. in dem alten Kambuja-deśa, zu suchen sei. An der Beweiskraft dieses Arguments bin ich heute jedoch einigermaßen zweifelnd geworden; denn die in Frage stehende Trommelform ist so ziemlich international (sie findet sich nach Krause und Schoetensack, a. a. O, sowohl in den alten Kulturen Mexikos und Mittelamerikas wie auf Timor, in Bengalen und im prähistorischen Deutschland. nach Brown, a. a. O. S. 197, bei den Arabern und in ihrem ganzen Kulturkreise), so daß aus diesem Grunde fast jedes Volk der Schöpfer unserer Bronzetrommeln in solchen fernen Zeiten, wie sie hier anzunehmen sind, sein könnte. Unzutreffend ist jedoch, was Heger gegen meinen Schluß einwendet, nämlich, daß die mit Fell überzogene Holztrommel Chinas möglicherweise türkischen Ursprunges sei; denn von einer Nachbildung nach chinesischem Muster ist bei mir ja gar nicht die Rede.

Einen dritten Anhaltspunkt zur Herkunftsbestimmung unserer ältesten Trommeln könnte die chemische Zusammensetzung des Metalls abgeben. Nun hat Heger, S. 142 f., nachgewiesen, daß die älteren chinesischen Münzen in ihrer Zusammensetzung den Trommeln von Typus I ganz ähnlich sind; unter seinem Typus I ist aber wiederum unser erster und zweiter Typus als eine Einheit zu verstehen, in Wirklichkeit sind von ihm nur Trommeln unseres zweiten Typus untersucht worden. Für diese, die sicher im südöstlichen China entstanden sind, mag also die chemische Analyse weitere Anhaltspunkte für das Alter usw. ergeben; für den ältesten Typus I unserer Bronzetrommeln aber ist dadurch gar nichts gewonnen.

Eine letzte Möglichkeit, die nähere Heimat unserer ältesten Trommeln vermutungsweise zu bestimmen, bietet die Verbreitung derselben. Typus I ist einmal belegt aus dem Indischen Archipel, wo schon verhältnismäßig viele Exemplare desselben nachgewiesen sind, dann aber auch in zwei Exemplaren vom Festlande, von denen eines aus Tonkin, eines aus Yün-nan stammt.[1]) Die Trommeln des Archipels sind allem Anscheine nach vom südostasiatischen Festlande bezogen, dafür spricht die Saleierpauke (1) mit ihren Pfauen und Elefanten, falls wirklich *Pavo muticus* und keine andere Pfauenart vorliegt; denn beide Tiere finden sich im Archipel nirgends wild zusammen, wohl aber in Südost-

[1]) In dem Dresdener Bronzepaukenwerk ist nicht behauptet worden, daß »die ältesten Pauken nur im malayischen Archipel vorkommen« und nirgendwo anders (so nach Heger, S. 234 *a*), eine Ansicht, die allerdings durch die beiden neuen Trommeln Nr. 72 und 82 hinfällig gemacht worden wäre, sondern wir haben gesagt, daß nur die ältesten Trommelformen in den malayischen Archipel gelangt sind, also nur Vertreter unseres jetzigen Typus I, aber keine von Typus II usw. Diese äußerst wichtige Tatsache ist es gerade, die von Heger übersehen worden ist; sonst würde er jedenfalls selbst zu anderen Resultaten über die älteste Geschichte der Trommeln gekommen sein.



asien. Den Elefanten trifft man zwar in der nördlichen Hälfte Sumatras, aber dort nicht *Pavo muticus,* letzteren wohl in Java, aber dort nicht den Elefanten. — Auf dem Festlande kommt nur allein Hinterindien als Heimat der ältesten Trommeln in Betracht, denn wenn Südchina als solche anzusetzen wäre, sollten wir unter den weit über 100 bisher von dort bekannt gewordenen Trommeln mehr Exemplare des ältesten Typus erwarten als nur Nr. **82**, das demnach als Importstück und Vorlage für die jüngeren südchinesischen Bronzetrommeln zu betrachten ist. — Von Hinterindien scheidet wiederum Tonkin und engere Nachbarschaft meiner Ansicht nach deshalb aus, weil wir sonst in den alten chinesischen Berichten (namentlich in dem Sammelwerk *Hsi tsch'ing ku tschien,* das über alte chinesische Bronzen handelt) auch unseren ältesten Trommeltypus **I** erwähnt finden sollten; denn die Chinesen herrschten in alter Zeit, in den Jahrhunderten vor und nach Christi Geburt, mit Unterbrechung auch über Tonkin und Nachbarschaft. In dem genannten Werke des Hsi finden sich alle anderen Typen abgebildet außer unserem ältesten und dem Karentypus: das weist doch darauf hin, daß ebenso, wie die Heimat des letzteren, auch diejenige des Typus **I** immer weit außer dem Machtbereich der Chinesen gelegen hat. Nun stammen zwar die beiden interessantesten und in ihrer Ornamentik ältesten Trommeln, die wir bisher kennen und die uns dankenswerterweise Heger vermittelt hat, Nr. **72** und Nr. **82**, aus Tonkin und dem benachbarten Yün-nan; aber wir kennen von dem ältesten Typus auf dem Festlande ja überhaupt nur diese beiden Stücke, so daß ihr Vorkommen auch in anderen Gegenden Hinterindiens nicht ausgeschlossen ist, und wir müssen ja auch in der Heimat der jüngeren Trommeltypen Exemplare des ältesten Typus voraussetzen, selbst wenn er dort nicht heimisch ist, weil ja erst auf Grund solcher eventuell importierten Stücke die jüngeren Formen geschaffen worden sein können. Daher kann die Tonkin-Trommel Nr. **72** ebenso, wie die Yün-nan-Trommel Nr. **82**, die ja sicher aus einer Quelle stammen, an einem ganz anderen Orte hergestellt sein, als wo sie entdeckt wurde. Warum wir noch so wenig Trommeln aus Hinterindien kennen, hat wohl darin seinen Grund, daß hier noch wenig Ausgrabungen stattgefunden haben und die Bergvölker noch viel unbekannter sind als in Südchina, wo sich die Chinesen selbst mit ihnen beschäftigen. — Das Vorkommen unserer Trommeln im Archipel schien mir nun weiter auf ein Küstenland als Herstellungsgebiet zu deuten, weil es mir unwahrscheinlich dünkte, daß große und gewiß auch seltene und wertvolle Bronzetrommeln in größerer Zahl aus einem Binnenland — sei es nun Hinterindien oder Südchina — in den Archipel ausgeführt worden wären. Diese Ansicht ist besser dahin zu modifizieren, daß der Herstellungsort der Trommeln mit ihrem Ausfuhrland (das ein Küstenland gewesen sein muß) politisch oder wirtschaftlich zusammengehört haben muß. Unmöglich scheint mir die Annahme, daß die Ausfuhr in den Archipel aus einem Hinterlande Hinterindiens oder Südchinas direkt auf den Flüssen stattgefunden hat, wie es sich Heger, S. 235, zu denken scheint. Jenes Ausfuhrland muß ferner ein solches gewesen sein, das in jener frühen Zeit schon einen überseeischen Handelsverkehr mit dem Indischen Archipel besaß oder dessen Bewohner selbst, kolonisierend, die Bronzetrommeln dorthin mitbrachten, so daß sie ganz ebenso wie die hinduischen Kulturerzeugnisse über den Archipel verbreitet werden konnten. Darauf weisen die meisten Fundumstände der Archipeltrommeln hin; sie werden wie die hinduischen Altertümer aus der Erde ausgegraben. Als ein solches Land kommt aber am ehesten das alte Kambuja-deśa (das heutige untere Siam, Kambodscha und Nieder-Cochinchina umfassend) in Betracht, das rege Beziehungen zu Java hatte, und von Java aus hat dann die weitere Ausbreitung der Bronzetrommeln über den südlichen Archipel stattgefunden, ebenso wie die Hindukultur dort ihr Zentrum gehabt hat. Ein strikter Beweis ist das natürlich nicht, aber eine sehr wahrscheinliche Vermutung, der sich auch

Schmeltz, IAE. XIV, S. 193, angeschlossen hat. Was Heger, S. 185, dagegen anführt, ist für mich nicht ausschlaggebend. Er meint, es müßte sich dann auch auf unseren Trommeln, ähnlich wie bei dem Karentypus (?), der Einfluß der alten Khmerkultur geltend machen, die in Kambuja-deśa schon seit dem V. Jahrhundert v. Chr. geherrscht habe: er hat dabei wohl hauptsächlich die Rosette und die Pfauenornamente im Auge (vgl. S. 205 f.). Aber warum denn? Die sogenannte Kultur und Kunst der Khmer ist zwar von Vorderindien ausgegangen. Aber die erhaltenen Bauwerke sind ihrer Zeit nach noch nicht genau bestimmt, wir können also nicht mit Sicherheit angeben, daß alle ihre Ornamente schon in der ersten Zeit der Khmerkultur gebräuchlich waren. Ferner kann sich eine mehr einheimische Kunst erhalten haben, sei es nun bei den Khmer selbst oder bei den von ihnen unterworfenen Tscham, die vor Ankunft der Khmer außer dem späteren Campādeśa im Osten Hinterindiens auch das ganze Kambuja-deśa innehatten[1]), und ein Ausfluß dieser mehr einheimischen Kunst könnte die Bronzetrommelfabrikation sein. Deshalb brauchen auch die Trommeln gar nicht im Stile der gewöhnlichen Khmerkunst gehalten zu sein. Es ist ja auch gar nicht gesagt, ob nicht die Fabrikation unserer Trommeln älter ist als der Beginn der Khmerkultur. Ich sehe demnach keinen Grund, der gegen die Annahme von Kambuja-deśa als Heimat unserer ältesten Trommeln sprechen könnte. — Unwahrscheinlich dagegen ist es, daß die Chinesen die Verbreiter der Trommeln im Archipel gewesen sind. Wenn sie hier auch frühzeitig handeltreibend auftreten, so sind sie doch nach allem, was wir aus ihren alten Berichten ersehen (vgl. namentlich das Sammelwerk *Hsi tsch'ing ku tschien),* nie mit unserem ältesten Typus in häufige Berührung gekommen, weil er weder in Südchina noch in Tonkin und Nachbarschaft zu Hause gewesen ist (abgesehen von einigen importierten Stücken wie Nr. 72 und 82); nur wenn er in Südchina oder Tonkin fabriziert worden wäre, hätten die Chinesen Gelegenheit gehabt, derartige Stücke in größerer Zahl in den Archipel auszuführen. Außerdem wäre es auch wunderbar, wenn die so sehr konservativen Chinesen, falls die ältesten Trommelformen durch sie wirklich in den Archipel ausgeführt worden wären, dann nicht auch die jüngeren Typen ebenso vertrieben hätten. — Ganz unannehmbar erscheint mir endlich die von Heger, wenn auch nur mit aller Reserve, geäußerte Meinung (S. 235), daß die maleio-polynesische Rasse bei ihrer Ausbreitung über den Archipel gleichzeitig die Bronzetrommeln dort verbreitet hätte. Warum finden wir solche Dinge dann nicht auch in Mikro- und Polynesien? Und ist überhaupt anzunehmen, daß die Maleio-Polynesier damals schon auf einer so hohen Stufe der Bronzekunst standen, als sie sich über den Archipel auszubreiten begannen, was doch sehr geraume Zeit vor Christus stattgefunden haben muß? Völker, die Bronzetrommeln zu gießen verstanden, hatten gewiß auch andere Geräte aus Bronze: sollte diese ganze Kunst im Archipel spurlos — bis auf die Trommeln — verloren gegangen sein? Nein, es kann sich bei der Verbreitung der Bronzetrommeln im Archipel nur um eine fremde Einfuhr handeln, als die maleio-polynesische Rasse dort schon längst Fuß gefaßt hatte, wohl aber vor der jüngeren maleischen Wanderung, vor der Wanderung der Maleien von Menangkabau auf Sumatra.

Fassen wir die Resultate unserer Betrachtungen über die Heimat der ältesten Bronzetrommeln (Typus I) zusammen, so werden wir — im Gegensatze zu Hegers Ausführungen — noch immer auf das alte Kambuja-deśa als das wahrscheinlichste Herkunftsland hingewiesen. Einige frühere Gründe habe ich als nicht entscheidend fallen lassen müssen, um so wichtiger war für uns die Verbreitung des ältesten Typus. Heger selbst ist ja auch zum Teil gar nicht abgeneigt, eine mehr südliche Herkunft für Trommeln unseres ältesten Typus an-

[1]) Siehe dazu Moura, Royaume du Cambodge, I, 393 ff., 464 f.

zunehmen: so spricht er sich für die Saleiertrommel dahin aus (S. 185, 211 *a*), so auch für diejenigen Archipeltrommeln, bei denen auf der Platte die sogenannte Hauptzone fehlt (S. 164 *b*).[1]) Vielleicht wird er daher jetzt schon — unter Berücksichtigung der genauen Scheidung von Typus **I** und **II** — für sämtliche Trommeln des ältesten Typus die von uns erschlossene südliche Heimat anerkennen.

Wir haben bisher unsere Trommelfrage nur vom Standpunkte ihres Wertes für die südostasiatische Kultur- und Völkergeschichte aus behandelt. Heger geht aber weiter, sieht in der Ornamentik der Trommeln ihre merkwürdigste Eigenschaft (S. 149 *a*) und meint, der Nachweis, daß die wichtigsten dieser Ornamente von gewissen szenischen Darstellungen abstammen, »sei für die Frage der gesamten Ornamentik von so bedeutendem Interesse, daß ich den Versuch wagen mußte, die gesamten mir zugänglichen Ornamente einer genauen vergleichenden Betrachtung zu unterziehen« (S. 3 f). Ihr sind denn auch zirka 80 Seiten Text und 16 Doppeltafeln gewidmet.[2]) Er hofft dabei, daß »gerade diese Untersuchung von einigem Nutzen für die heute so gerne gepflegte und doch noch in den Anfängen ihrer Entwicklung liegende Ornamentkunde sein wird« (S. 3), er hofft, »der so schwierigen Ornamentkunde an einer größeren Zahl gleichartiger Objekte eine festere wissenschaftliche Basis zu geben« und »einiges Licht auf das heute vielfach noch dunkle Gebiet der fortschreitenden Stilisierung der Ornamente zu werfen« (S. 153 *a*) und sieht in dem theoretischen Teil, in den allgemeinen Leitsätzen über Ornamententwicklung usw. den Hauptgewinn des ganzen Abschnittes über die Ornamentik; dieser theoretische Teil sei »bestimmt, der allgemeinen Ornamentkunde eingereiht und dieser zu Nutzen zu werden« (S. 227 *a*). Meiner Ansicht nach können aber gerade diese theoretischen Ausführungen Hegers nicht als einwandsfrei gelten.

Der eine Teil von Leitsätzen, den Heger S. 150 aufstellt, ist nicht neu, sondern schon — bewußt oder unbewußt — Gemeingut aller ernsten Forscher geworden. Wir alle wissen, daß, je mehr Material wir bei der Ornamentvergleichung überschauen, je geschlossener die Serien des in seiner Entwicklung zu verfolgenden Ornamentes sind, desto gesicherter auch die Resultate sind, die wir gewinnen. Aber trotzdem geht es m. E. nicht an, interessante Beobachtungen an der Hand eines kleinen Materiales etwa als »wissenschaftliche Spielereien«, als »Ballast« der Wissenschaft zu betrachten und von vornherein abzulehnen: wenn man allein die Anregungen bedenkt, die solche Beobachtungen anderen Gelehrten bieten können, die über mehr Material verfügen, so sollte man schon deshalb von

---

[1]) Die dafür angegebenen Gründe sind allerdings nicht stichhaltig. Daß gerade auf den Archipeltrommeln das Hauptmuster der Platte fehlt, ist nicht weiter auffallend. Es bildet eben noch keinen regelmäßigen Bestandteil des ältesten Typus, und letzterer ist, abgesehen von Nr. 72 und 82, nur durch Archipeltrommeln vertreten.

[2]) Die dabei befolgte Anordnung des Stoffes kann ich nicht als eine glückliche und praktische bezeichnen (wie übrigens auch in dem Kapitel »Herkunft und Bedeutung der Trommeln«). Zusammengehöriges ist auseinandergerissen worden — nicht nur in der Besprechung, sondern auch in den Abbildungen (z. B. die rein chinesischen Ornamente) — und Nichtzusammengehöriges vielfach nur der äußerlichen Ähnlichkeit wegen aneinandergeschlossen worden (z. B. S. 198 *a*, 205 *b*, 218 *b*). Das kommt aber zumeist daher, daß Heger die Ornamentik ganz genau danach durchspricht, ob sie sich auf der Platte oder am oberen, mittleren und unteren Mantelabschnitt findet (siehe z. B. S. 188), was an und für sich, abgesehen von der entwicklungsgeschichtlichen Erklärung in einigen Fällen, ganz gleichgültig ist. Das Moment der Zonenentsprechung auf den verschiedenen Trommelarten hätte ja ruhig immer im Auge behalten werden können, wenn auch Diskussionen über die Mantelabschnitte derart, wie sie sich S. 169 f. finden, recht überflüssig sind; aber Wiederholungen und die oben erwähnten Mißstände wären vermieden worden, wenn die Besprechung einfach von den Hauptornamenten, überhaupt von den Ornamenten der ältesten Pauken, ausgegangen wäre, das innerlich Zusammengehörige auch dementsprechend gruppiert und erst zuletzt die neu hinzugekommenen Elemente im Zusammenhange erörtert hätte.



einer übertriebenen Forderung absehen. Wir alle wissen ferner, daß die entwicklungsgeschichtliche Untersuchung der einzelnen Ornamente auf einen Volksstamm oder noch kleinere Völkergruppen zu beschränken ist, soweit es sich nicht um die Ornamentik zusammengehöriger, aber über weitere Gebiete verbreiteter Objekte handelt, wie bei unseren Bronzetrommeln; wir wissen, daß es — nur mit wenigen Ausnahmen — überhaupt ein Unsinn ist, an eine vergleichende Betrachtung der Ornamente verschiedener Völker zu gehen, denn fast überall ist die geometrische, ist die Linienornamentik aus figürlichen Darstellungen selbständig entwickelt worden, und sogar auf benachbarten kleinen Inselgruppen sind die Wege oft recht verschiedene. Wir alle wissen auch, daß es eine Hauptaufgabe der Ornamentkunde, und zwar ihre schwierigste ist, den Sinn der ursprünglichen, d. h. der Grundornamente, die Gedanken, die ihre Autoren damit verknüpft haben, zu enträtseln. Heutzutage ist aber dies zum großen Teile noch gar nicht möglich, weil wir über das Leben der Völker und ihre geistigen Anschauungen im Detail noch viel zu wenig wissen; vielfach ist es heutzutage auch schon unmöglich geworden, weil die Völker oder ihre echt einheimische Kultur aufgehört haben zu leben. Also ist die Ornamentkunde in vielen Fällen nur auf das Gebiet der Ornamententwicklung angewiesen, und da muß ich es für unrichtig halten, mit Heger zu sagen, daß mit bloßen Ornamentdeutungen nicht viel gewonnen sei. Dann wäre ja z. B. auch die von Heger mit Recht gerühmte Arbeit Stolpes über die Ornamentik der Guyana-Keulen im Grunde genommen irrelevant. Und selbst Hegers Abschnitt über die Ornamentik unserer Bronzetrommeln wäre ziemlich bedeutungslos; denn von einer wirklichen Erklärung des Sinnes ihrer Grundornamente kann doch auch bei Heger nicht die Rede sein, wenn wir sehen, daß er sogar über die szenischen Darstellungen (die doch viel leichter deutbar sind als einzelne Figuren) nur recht zweifelhafte Vermutungen zu äußern imstande ist und verschiedentlich (z. B. S. 189*a*) sogar auf das Aufdecken der naturalistischen Grundornamente verzichtet. Aber es ergeben sich durch solche Ornamentbetrachtungen eben allerlei Ausblicke auch nach anderen Seiten hin. Einmal springen dabei immer wieder neue Gesichtspunkte für die allgemeine Ornamentkunde, für die allgemeine Entwicklungsgeschichte der Ornamentik heraus. Sodann ermöglichen derartige Ornamentstudien oft erst eine richtige Einschätzung des Kunstsinnes, des ganzen Kunststiles oder einzelner künstlerischer Motive eines Volkes: dahin gehört z. B., was sich bei Foy und Richter, Zur Timor-Ornamentik (Abhandlungen und Berichte des Königlichen Zoologischen und Anthropologisch-Ethnographischen Museums zu Dresden, Festschrift 1899, Nr. 3, S. 11 f.), über Stilharmonie findet[1]); anderswo habe ich nachgewiesen (»Tanzobjekte vom Bismarck-Archipel, Nissan und Buka«, Publikationen des Königlichen Ethnographischen Museums zu Dresden XIII,

[1]) Siehe auch J. A. Loebèr, Timoreesch Snijwerk en Ornament (1903), pag. 29 ff., der die Konstruktion der geometrischen Ornamente auf Bambusbüchsen für Kalk von Timor erläutert und nachweist, daß dazu schematische Hilfslinien gebraucht werden — wenn er auch hierin teilweise theoretisierend über die Tatsachen hinausgeht. Im übrigen steht seine Studie bezüglich der Ornamentik auf einem ganz falschen Standpunkte: er betrachtet — wenn ich ihn recht verstanden habe — als Ausgangspunkt für die geometrischen Ornamente und ihre Variationen ausschließlich die Ornamentbildung, die schematische Konstruktion (pag. 35, 72 ff.), in die erst in zweiter Linie naturalistische Motive eingefügt würden, und so gruppiert er auch die Ornamentik der Bambusbüchsen etc. rein nach äußerlichen Gesichtspunkten, ohne Rücksicht auf die Ornamententwicklung, die sich aus seinen Zusammenstellungen absolut nicht erkennen läßt. Eine Folge davon ist, daß er ganz sekundär entwickelten Ornamentmotiven, »Dreiblatt« und »Spinngewebe« (richtiger »Stern«), bestimmte naturalistische Grundlagen und symbolische Bedeutungen zuweist (pag. 37 ff.). Auch anderen Ornamentbändern (Käntchen) läßt er eine ganz phantastische Deutung angedeihen (pag. 45 ff.), indem er indianische Bilderschriften und Symbole heranzieht. Der Wert seiner Studie liegt also — abgesehen von der oben als teilweise zu Recht bestehend anerkannten Beobachtung — in dem reichen Illustrationsmaterial, das unsere früheren entwicklungsgeschichtlichen Ausführungen im großen und ganzen bestätigt, auch die Herkunft der Haupt-

S. 32), wie in der Schnitzkunst von Nord-Neu-Mecklenburg das stilistische Motiv, auf irgendwelche Spitze noch eine Pfeilspitze oder ein Dreieck beliebig aufzusetzen, nur aus einer Betrachtung der ornamentalen Entwicklung des Plataxfisches zu verstehen ist; ferner habe ich in demselben Werke klargelegt (S. 35 f.), daß die in der Kunst von Nord-Neu-Mecklenburg verhältnismäßig häufig auftretenden und für die Kulturstufen der Bewohner sehr bemerkenswerten Pflanzenmotive (traubenartige Gebilde, Fruchtketten und Rosetten) sekundären Ursprunges sind und nicht zu den ursprünglichen Darstellungen gehört haben. Und schließlich, wo es sich um weiter verbreitete gleichartige Gegenstände handelt, wie bei unseren Trommeln, bildet die Entwicklungsgeschichte der Ornamente einen wichtigen Anhaltspunkt für die Feststellung der Zusammengehörigkeit, für die Verbreitungsgeschichte und für die Bestimmung der Herkunft jener Gegenstände.

Manchen allgemeinen Anschauungen, die Heger im Laufe der Arbeit entwickelt, kann ich gleichfalls nicht beistimmen. So z. B. nicht dem, was er S. 197*b* über das Wandern der Ornamente sagt. Er meint, daß erst dann, wenn die Muster nur noch als Verzierungsmotive aufgefaßt würden und ihre Grundbedeutung verloren gegangen sei, ihre Stellung eine so unsichere würde, daß sie an beliebiger Stelle angebracht werden könnten. Aber für die Bedeutung des Ornaments ist es doch ganz gleichgültig, an welcher Stelle eines Gegenstandes es sich findet. Nicht die Bedeutung ist es, die ein bestimmtes Ornament allerdings vielfach immer nur an einem und demselben Orte (bei unseren Trommeln in derselben Zone, vgl. Heger, S. 152*b*) erscheinen läßt, sondern die Gewohnheit, die Tradition, die Mode [1]), und natürlich wird diese leichter durchbrochen, wenn derselbe Gegenstand an einem anderen Orte nachgemacht wird, wie es in dem Falle unserer Bronzetrommeln geschehen ist. — An einer anderen Stelle (S. 225*a*) sagt Heger bei Gelegenheit der Besprechung des Glückscash und seiner Weiterentwicklung am Typus **III**, »daß neue Formen von Ornamenten aus alten in der Regel nur durch Entlehnung der letzteren entstehen können. So lange ein Volk den Begriff eines ursprünglichen Ornaments noch kennt, stilisiert es zwar dasselbe, ändert jedoch dessen Grundform nicht willkürlich ab«. Diese Ansicht scheint mir nicht den Tatsachen zu entsprechen. Wo wir hinschauen, sehen wir überall in der Form ganz veränderte Ornamente neben den ursprünglichen bestehen, sogar auf demselben Gegenstand, ohne daß eine Entlehnung stattgefunden hätte: wenn eine Serie des Glückscash-Ornamentes in derartige Formen wie Tafel XLIV, Figur 12—21 bei Heger umgewandelt wird, so ist dies nichts anderes, als wenn sich z. B. in der Hervey-Ornamentik die Arme und Beine tanzender Menschen in Zickzackbänder auflösen oder wenn in Britisch-Neu-Guinea aus einer Reihe von Vogelköpfen eine Art »laufender Hund« entsteht: und derartige Fälle gibt es zu Tausenden, auf Schritt und Tritt, und so erscheinen sogar schon auf unseren ältesten Trommeln Rautenmäander und Tangentenkreise, die mit ihrer Grundform — den fliegenden Vögeln — absolut nichts gemein haben, sondern ganz neue Ornamentformen darstellen. Von einer willkürlichen Abänderung ist allerdings hier ebensowenig wie beim Glückscash die Rede; überall handelt es sich um eine langsame Verschiebung der ursprünglichen Form, bis das Endresultat ein ganz anderes ist, als der Ausgangspunkt war. — Mit diesen unseren letzten Ausführungen erledigen sich eigentlich schon die Bedenken, die Heger verschiedentlich darüber äußert, zwei verschiedene Stilisierungen oder Formen desselben Grundornamentes auf einem und demselben Gegenstande anzunehmen

bänder aus einer Reihe Krokodil- und ähnlicher Figuren deutlicher erkennen läßt (vgl. namentlich Taf. XVI, Fig. 109) und jedenfalls auch für die allgemeine Ornamentkunde (Stilharmonie usw.) bei genauerer Durchsicht manche Bestätigung und Ergänzung bringen würde.

[1]) Siehe über Ähnliches und bestimmte Stile: Loebèr, Timoreesch Snijwerk en Ornament, pag. 52.

(wie das Spitzzacken- und Strichmuster, S. 222*a*; das doppelte Vogelschwanz- und das Fischgrätenmuster, S. 222*b* usw.). Denn überall kommt dies tatsächlich vor, in tausend und abertausend Fällen. Das Charakteristische für die Ornamentik ist es ja gerade, daß die alten und neuen Formen nebeneinander fortbestehen und auf demselben Objekte nebeneinander erscheinen, ganz im Gegensatz zur Sprache, wo die alten Laute und Formen beim Auftreten neuer Laute und Formen in gesetzmäßiger Weise absorbiert werden. Unter diesen Umständen ist es auch nicht zu verwundern, daß selbst in szenischen Darstellungen (wie z. B. in der Zone mit den Schiffen auf der Saleiertrommel, worüber Heger S. 172*b* sein Erstaunen ausdrückt) Stilisierungen mit naturalistischen Figuren vereinigt werden. Gleichartiges findet sich in der Schnitzkunst, z. B. in derjenigen Nord-Neu-Mecklenburgs und Neu-Seelands. Aus alledem ergibt sich, daß die weitergehende Stilisierung durchaus kein Zeichen dafür ist, daß ihre Erzeuger nicht mehr in unmittelbarer Fühlung zu den Erzeugern der naturalistischen Ornamente gestanden haben, wie es Heger S. 185*a* bei Besprechung der Saleiertrommel anzunehmen scheint. Als Erzeuger muß man allerdings das ganze Volk betrachten; denn es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß der erste Autor einer naturalistischen Darstellung nicht gleichzeitig der Autor ihrer Stilisierungen gewesen ist, letztere haben sich vielmehr erst mit der Zeit eingestellt. Aber daneben haben die naturalistischen Darstellungen in der Regel fortbestanden, und so haben wir in der Ornamentik unserer ältesten Trommeln keinen Anhaltspunkt für das relative Alter des einzelnen Exemplares; wenn wir hier von »älter« und »jünger« reden, so ist das immer entwicklungsgeschichtlich, nicht chronologisch zu verstehen.

Hegers Ornamentvergleichung bis ins einzelne einer Prüfung zu unterziehen muß ich mir natürlich hier schon aus Raummangel versagen. Sie hat selbstverständlich »manchen Lichtstrahl in das hier noch herrschende Dunkel geworfen, manche Beziehungen zwischen den einzelnen Formen und Typen aufgedeckt«, aber auch manches — wie es bei der Fülle des Stoffs gar nicht anders zu erwarten ist — nicht richtig erkannt. Das wichtigste, was sich aus ihr ergeben hat, ist die Ableitung des Pfauenmusters der Saleiertrommel aus szenischen Darstellungen menschlicher Figuren mit großen Kopfaufsätzen; dagegen möchte ich glauben, daß die Erklärung und Weiterverfolgung dieses Hauptmusters in seinen späteren Formen schon von meiner Seite in dem Dresdener Bronzepaukenwerk zur Genüge geschehen ist (trotz Hegers Bemerkung, S. 166*a*). Auch das doppelte Vogelschwanzmuster ist schon von mir als solches erkannt worden, was Heger S. 196*b* übersehen hat. — Neu ist bei Heger S. 173*b* die Erklärung des Schiffsornaments, das ich früher nicht richtig gedeutet hatte. Andrerseits kann ich seiner Auffassung der Volutenmuster vom Typus **IV** als Substitute für Schiffe unter chinesischem Einflusse (S. 177 ff.) nicht beitreten; dagegen spricht schon die wahrscheinliche Entwicklung des Typus **IV** aus Typus **II b**, nicht aus Typus **II a**, worüber oben zu vergleichen ist. Ganz unhaltbar erscheint mir auch, was Heger S. 212 ff. über das Augenornament ausführt. Schon die allgemeine Motivierung seiner Auffassung kann ich nicht gelten lassen. Sie lautet: »In der Tat hat sich für dieses Ornament die Vorstellung, daß es eine Darstellung des menschlichen oder tierischen Auges sei, so fest eingebürgert, daß wir keinen Grund haben, in diese Annahme Zweifel zu setzen«. Auf unsere Auffassung bei der Betrachtung eines Ornamentes kommt es gar nicht an, und daß wir es in unserem Falle mit einem Augenornament der Herkunft nach zu tun haben, bedarf doch erst noch des Beweises. Dazu kommt, daß neben dem reinen Augenornament auch der sogenannte Tangentenkreis erscheint, und zwar liegen die Verhältnisse in bezug auf die einzelnen Typen folgendermaßen: Der Tangentenkreis wird fast nur auf den ältesten Trommeln (**I**) und nur in einem Falle bei Typus **II** angetroffen, während das Augenornament allen Typen, besonders aber dem

Typus **II** angehört, am ersten Typus aber ziemlich selten ist. Sogenannte falsche Tangentenkreise finden sich erst vom Typus **II** an und ergeben sich damit als Ableitung aus dem echten Tangentenkreis, bilden also nicht eine Zwischenstufe zwischen reinem Augenornament und Tangentenkreis. Ebenso wie der falsche Tangentenkreis erscheint auch die Tangentenspirale erst beim Typus **II** als Substitut für den Tangentenkreis, und zwar nur auf Trommeln, die auch sonst zu dem chinesischen Typus **IV** hinüberleiten (Nr. **79, 131**), wie man in gleicher Weise der geschlossenen Spirale an Stelle des reinen Augenornamentes — abgesehen vom **IV.** und **V.** Typus — nur auf derartigen Trommeln des Typus **II** begegnet (Nr. **79, 97, 125**). Es ergibt sich also, daß in der Ornamentik der ältesten Trommeln nur der Tangentenkreis und das reine Augenornament nebeneinander vorliegen und daß ersteres häufiger ist als letzteres. Darf man da noch sagen: »Wir haben keinen Grund, unsere Auffassung, daß das Augenornament das primäre Muster ist, aus dem der Tangentenkreis als das sekundäre erst abgeleitet wurde, fallen zu lassen«? Meiner Ansicht nach ist der Tangentenkreis das Primäre, dafür sprechen alle Umstände, und ich glaube, daß er aus dem Bande mit den fliegenden Vögeln entwickelt ist und mit den anderen Bändern gleicher Herkunft (Heger, Tafel XXXVI, Fig. 1—5, 49—51; Tafel XXXVIII, Fig. 25—28, 36—44), die mir Heger allerdings auch zumeist nicht richtig erkannt und gruppiert zu haben scheint, in eine Entwicklungsreihe gehört, zu deren genauer Aufstellung allerdings noch viele Zwischenglieder fehlen. Vergleichen läßt sich etwa die ähnliche Ausgestaltung von Vogelköpfen zu einer Reihe in Britisch-Neu-Guinea (vgl. Haddon, Decorative art of British New Guinea, pag. 185). — Nicht beistimmen kann ich, wenn Heger S. 181 gewisse Ornamente vom Typus **V** für Wellen mit einer Art Augenornament und einfachen Pflanzengebilden erklärt; ebenso nicht dem, was er S. 188*b* über gewisse Ornamente vom Typus **IV** ausführt. Auch die Deutung des Zwischenzackenmusters S. 159*b* ist recht zweifelhaft. Ferner scheint mir Hegers Standpunkt einigen komplizierteren Ornamenten der chinesischen Trommeln gegenüber nicht richtig zu sein. Er sagt darüber S. 190*a*: »Unter Festhaltung des geschilderten Grundmotives lassen sich alle, auch die verwickeltsten Muster in einfachster Weise auflösen. Alle anderen zu diesem Grundmotiv hinzutretenden Linien, welche manche dieser Muster oft so verworren erscheinen lassen, sind daher nur als Beigaben zu betrachten«. Was heißt aber »Beigaben«? Auch diese »Beigaben« bedürfen der Erklärung. — Schließlich sei hier noch die Erörterung der plastischen Frösche bei Heger gestreift. Er sagt S. 151*a* nichts Neues, wenn er meint, die Froschfiguren hätten mit dem chinesischen Gedankenkreise nichts zu tun. Ich habe ja auch nur indische Anschauungen zur Erklärung ihrer Bedeutung herangezogen, und zwar deshalb, weil ich die Meinung vertrat (und noch vertrete), daß die Trommeln ein Erzeugnis des alten Kambuja-deśa sind, und weil dieses wiederum die engsten Beziehungen zu Vorderindien und seiner Kultur aufzuweisen hat. Deshalb ist Heger S. 146*b* und 178*b*, Anm. 1, meinen früheren Ausführungen nicht gerecht geworden. — Eine oder die andere abweichende Ansicht über ornamentale Fragen ist von mir auch schon früher im Laufe dieser Untersuchung zur Sprache gebracht worden.[1])

Überschauen wir nochmals unsere vorangehenden Ausführungen, so kommen wir zu dem Resultate, daß wir der Entwicklungsgeschichte, Herkunftsbestimmung und Ornament-

---

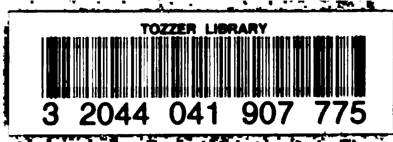
[1]) Erwähnt sei noch, daß bei Hegers Zusammenstellung der Sternvariationen, S. 157, der elfstrahlige Fall (Trommel Nr. **90, 102**) vergessen worden ist. — S. 127*b* redet Heger wohl nur versehentlich von »einer sogenannten Sauvastika«: diese Kreuzfigur hat den indischen Namen *svastika*, und derselbe ist Maskulinum; es ist also ebenso falsch, von einer Svastika zu reden wie von einer Veda, was man so oft liest, statt von einem Veda; mit der lateinischen Femininendung -*ā* hat der Ausgang dieser Worte nichts zu tun.

vergleichung, wie sie Heger von unseren Bronzetrommeln in seinem neuesten zweibändigen Werke gegeben hat, zwar verschiedentlich nicht beistimmen können, daß wir ihm aber für das von ihm zusammengetragene reichhaltige neue Material großen Dank schulden. Auf Grund dieses Materiales glauben wir schon jetzt hier zu einer schärferen Fixierung der einzelnen Typen, namentlich der ältesten gelangt zu sein. Für die Heimat der ältesten Trommeln ließen sich aber noch immer bloß einige allgemeine Anhaltspunkte gewinnen, und so müssen wir auf weitere Funde zur Lösung dieser für die alte Kultur- und Völkergeschichte Südostasiens so wichtigen Frage warten.[1])

---

[1]) Während der Drucklegung dieses Artikels erhalte ich von Herrn Direktor Dr. Schmeltz in Leiden freundlichst die interessante Nachricht übermittelt, daß dem dortigen Rijks Ethnographisch Museum die bisher im Rijks Museum van Oudheden aufbewahrten ethnographischen Altertümer überwiesen worden sind und daß sich darunter die Deckfläche einer Metalltrommel aus Java befindet, die zwar einen achtstrahligen Stern mit verwandtem Zwischenzackenmuster im Zentrum hat, im übrigen aber ganz und gar abweichend von unseren Trommeln ornamentiert ist. Die richtige Beurteilung dieser Deckfläche wird, da die Mantelfläche fehlt, sehr erschwert. Möglicherweise handelt es sich auch hier, wie bei den sogenannten »Alor«-Trommeln (siehe darüber oben S. 391 Anm. und S. 400 f.), um eine rein altjavanische Schöpfung auf Grund unserer Metalltrommeln. Eine Veröffentlichung steht darüber bevor.

Druck und Verlag von Friedrich Jasper in Wien.


TOZZER LIBRARY
3 2044 041 907 775

